

**Hispanic Studies: Culture and Ideas**

---

*Volume* **32**

Edited by  
Claudio Canaparo



PETER LANG

Oxford • Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

Geneviève Fabry, Ilse Logie  
y Pablo Decock (eds.)

**Los imaginarios apocalípticos en  
la literatura hispanoamericana  
contemporánea**



PETER LANG

Oxford • Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek.  
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche National-  
bibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet  
at <http://dnb.d-nb.de>.

A catalogue record for this book is available from The British Library.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data:

Fabry, Geneviève.

Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea / Gene-  
viève Fabry, Ilse Logie & Pablo Decock.

p. cm. -- (Hispanic studies : culture and ideas ; v. 32)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-03911-937-0 (alk. paper)

1. Spanish American literature--20th century--History and criticism. 2. Apocalypse in  
literature. I. Logie, Ilse. II. Decock, Pablo. III. Title.

PQ7081.F225 2009

860.9'382--dc22

2009035465

Graphic design: Florian Ziche.

Cover illustration: Carlos Alonso: *Dante entre las rocas con almas en llamas*.

pastel sobre papel, 2004, 56 x 76 cm,

Colección Fundación Mundo Nuevo ([www.fundacionmundoNuevo.org.ar](http://www.fundacionmundoNuevo.org.ar)).

Fotografía: José Cristelli. Imagen reproducida por cortesía del artista.

Este libro se ha publicado con la ayuda del Fondo Flamenco de Investigación Científica  
(FWO).

ISSN 1661-4720

ISBN 978-3-03911-937-0

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2010  
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland  
[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com), [www.peterlang.net](http://www.peterlang.net)

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the  
permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming,  
and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Germany

## Sumario

### Agradecimientos

9

GENEVIÈVE FABRY / ILSE LOGIE

Los imaginarios apocalípticos en la narrativa  
hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI).

Una introducción

II

### CAPÍTULO I

MARCOS TEÓRICOS PARA UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LOS

IMAGINARIOS APOCALÍPTICOS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

CAMILLE FOCANT

El Apocalipsis de Juan. Género literario, estructura y recepción

35

JULIO ORTEGA

La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana

53

MARCO KUNZ

Apocalipsis y cierre de la novela en la literatura  
hispanoamericana contemporánea

67

LUCERO DE VIVANCO ROCA REY

Entre demonios y *pisadiables*: Imaginario apocalíptico  
en la narrativa peruana

89

## CAPÍTULO II

### TEXTOS FUNDACIONALES

NIAL BINNS

Una tierra cada vez más baldía.

La evolución del imaginario apocalíptico en la poesía hispanoamericana del Siglo XX

107

HERVÉ LE CORRE

Algunos avatares del motivo apocalíptico en la poesía hispanoamericana (Neruda, Cardenal, Pacheco, Aridjis)

121

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Intertextualidad y figuras bíblicas en *La Guerra del Fin del Mundo*, de Mario Vargas Llosa

139

GABRIELLA MENCZEL

Apocalipsis en los cuentos de Julio Cortázar

149

## CAPÍTULO III

### TRES NARRADORES EMBLEMÁTICOS: VALLEJO, BOLAÑO, COHEN

ANKE BIRKENMAIER

Fernando Vallejo y el *bildungsroman*

167

FERNANDO DÍAZ RUIZ

*La virgen de los sicarios* o el apocalipsis de Colombia según Vallejo

187

CARMEN DE MORA

La tradición apocalíptica en Bolaño:

*Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*

203

MILAGROS EZQUERRO

El Apocalipsis según Bolaño

223

CATHY FOUREZ

2666 de Roberto Bolaño: los basureros de Santa Teresa, territorios del tiempo del fin

231

ALEJO STEIMBERG

El postapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*.

245

ANNELIES OEYEN

Imágenes de la barbarie en 'La ilusión monarca' de Marcelo Cohen

257

## CAPÍTULO IV

### VISIONES APOCALÍPTICAS DE LA HISTORIA EN EL RÍO DE LA PLATA

SOPHIE DUFAYS

Del paraíso al naufragio. Un análisis del primer cine de Eliseo Subiela

271

NORAH GIRALDI DEI CAS

Representaciones del fin del mundo, de Lautréamont a nuestros contemporáneos

295

LAURA ALONSO

'¿Qué será de la reina del Plata?': *Hybris*, castigo y enigma en *Antígonas*: *linaje de hembras* de J. Huertas

313

MARÍA A. SEMILLA DURÁN

El Apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal

327

IDELBER AVELAR

Más acá del apocalipsis: el realismo alucinatorio de Gustavo Ferreyra

345

MICHÈLE GUILLEMONT

León Ferrari : contra el Apocalipsis

359

## CAPÍTULO V

### ¿HAY UN SENTIDO DESPUÉS DEL FINAL? ENTRE RUINAS E INSIGNIFICANCIA

AN VAN HECKE

La cultura del post-apocalipsis en *Los rituales del caos* de

Carlos Monsiváis

383

PABLO DECOCK

Big Bang y aporías del final en el barrio de César Aira

399

BRIGITTE ADRIAENSEN

El apocalipsis sin fin: sobre el uso del humor absurdo  
en *Los elementales* de Daniel Guebel

421

JENS ANDERMANIN

Por la vida, por los chicos, por Telefé: milagros del ajuste

433

GENEVIÈVE FABRY/ILSE LOGIE

A modo de epílogo : un esbozo de tipología

453

Colaboradores

459

Índice onomástico

465

y la instauración de un nuevo sistema, que intenta ser mejor que el anterior: la democracia sustituye el absolutismo. En *La guerra del fin del mundo*, el mayor triunfo es el acceso a una parte de la verdad, gracias al periodista miope, algo monstruoso también él por la fuerza descomunal de sus estornudos uno de los cuales acaba por causar la destrucción de sus anteojos sin los cuales queda casi ciego, pero que trata de analizar honradamente lo que vio y vivió en el episodio de Canudos. Este fin del mundo revierte entonces en fin del oscurantismo y triunfo de la razón y de la medida.

### Bibliografía

- Vargas Llosa, Mario, *La Guerra del Fin del Mundo* (Barcelona: Seix Barral, 1980).
- , *Elogio de la madrastra* (Barcelona: Tusquets, 1988).
- , *Los cuadernos de don Rigoberto* (Madrid: Alfaguara, 1997).
- , *Pantaleón y las Visitadoras* (Barcelona: Seix Barral, 1973).
- , *La tentación de lo imposible* (Madrid: Alfaguara, 2005).
- Mercado Ulloa, Rogger, *Los partidos políticos en el Perú. El APRA, el PCP y Sendero Luminoso* (Mont-Saint-Aignan: ediciones latinoamericanas, 1985).

GABRIELLA MENCZEL

### Apocalipsis en los cuentos de Julio Cortázar

‘Tantas cosas [...] empiezan y acaso acaban como un juego’ (Cortázar, 1988: 7), afirma el propio Cortázar en la primera frase de su cuento ‘Graffiti’. El juego es imaginario, inventado por el protagonista, uno de los muchos del autor, un juego que al final del relato llega a ser ‘solamente un hueco... hasta el fin en la más completa oscuridad’ (11). El vacío oscuro es el término inevitable de la mayoría de los personajes que fracasan a lo largo de su búsqueda del medio adecuado para luchar contra el mundo circundante indiferente, rutinario u hostil. Conviene tener presente que para Cortázar, el juego – junto con sus otras obsesiones, como la música, el viaje, o el boxeo – es un instrumento para perseguir una realización auténtica del hombre, para encontrar la plenitud, la felicidad en el otro. La última frase de ‘Graffiti’ nos recuerda que todo lo que narra el cuento era sólo un juego – aludido en el *incipit* del relato – un juego de la imaginación del narrador. Es imposible combatir definitivamente este ‘hueco’, la nada, pero la fantasía se ofrece como alternativa, aunque sea sólo instantánea. Si en el cuento tradicional toda la maquinaria narrativa apunta al efecto final sorprendente, por lo cual no es posible leerse más de una vez, en la narración breve renovadora, ‘el final, por lo general, pierde su importancia privilegiada dentro de la fábula’ (Scholz 146), y muchas veces invita a una segunda lectura con el claro objetivo de poner en marcha un procedimiento de resemantización, es decir, una interpretación a partir del término del discurso.

‘No hay un fantástico cerrado – explica Cortázar –, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros’ (Cortázar, 1993: 68–69).

La atracción de estos agujeros inquietantes nos hace hundir en ellos, nos provoca ‘el combate en el pozo, las arañas en el estómago’

(Cortázar, 1989: 78), que requiere la revelación de las múltiples caras de la realidad, comprensible exclusivamente para un receptor con el prestigio de tener la sensibilidad suficiente para saber ver y captar.

En los relatos cortazarianos, ya se ha dicho muchas veces, el final queda abierto, precisamente así nos impulsa a volver al inicio y sumergirnos de nuevo en la textura del discurso, para reconocer el rigor asombroso de la construcción de sus narraciones. El arranque del texto irrumpe como metáfora de la totalidad discursiva, y por tanto conlleva señales de la (auto)destrucción, realizada en la clausura. En 'Manuscrito hallado en un bolsillo' esta autodestrucción se limita al suicidio cometido por el narrador-protagonista, pero que sólo queda claro tras la vuelta al paratexto: lo sorprendente del título se expone al ingenio del lector que se ve obligado a buscar y encontrar la referencialidad entre texto y paratexto. En el cuerpo del relato la única referencia al 'manuscrito' del título impersonal se encuentra en el *incipit*, es decir en la primera frase — por cierto, personal ('Ahora que lo escribo', 75) — y así sólo al concluir la lectura podemos conjeturar que el protagonista se suicidó. En 'Continuidad de los parques', el asesinato del lector cometido por los personajes de la novela leída por él, nos inquieta a todos los lectores que nos identificamos con el del relato. En 'Las ménades' la euforia eróticamente violenta abarca una sala entera de conciertos. El incendio devastador en 'Todos los fuegos el fuego' ya ensancha las dimensiones, puesto que sobrepasa límites temporales y espaciales, se destruyen, pues, tanto el circo romano como el piso en París.

En el cuento, en cuyo título aparece la noción del apocalipsis, este umbral para dar el salto entre la apariencia falsa y la realidad auténtica, es la fotografía, también arte instantánea. Se trata de fotos tomadas de unas pinturas naïf, que por lo tanto se incorporan como 'copia de segundo grado' de lo real (Meyer-Minnemann & Pérez y Effinger 205). La revelación auténtica de la realidad es algo momentáneo. La fotografía lleva en sí, por un lado, la paradoja de registrar lo instantáneo para la eternidad, y por otro, la de registrar lo real con el fin de convertirlo en objeto artístico (Imrei 114-115). El poder revelador de la imagen que apunta a una verdad más profunda, escondida bajo la superficie, nos conduce directamente a la semántica del concepto apocalíptico de

la Biblia.<sup>1</sup> La proyección de las fotos facilita la revelación de algún secreto del presente, en este caso concreto, que se transmite mediante la visión fantástica del narrador.<sup>2</sup>

En 'Apocalipsis en Solentiname' la palabra 'apocalipsis' no figura en el cuerpo del texto, pero anticipa la interpretación del final del relato, de manera que el *incipit*, es decir la primera palabra del paratexto, se conecta con el silencio del desenlace. Se trata de un conocido mecanismo de Cortázar, que en otra ocasión tildamos con la etiqueta del tabú.<sup>3</sup> Basta recordar su relato 'Todos los fuegos el fuego', donde el vocablo fuego del título se omite completamente del texto, pero mediante la configuración de toda una red subtextual<sup>4</sup> alusiva al fuego (los campos semánticos referentes a los cigarrillos y al calor), se proyecta el incendio final, un verdadero apocalipsis que produce, por un lado, la unión de ambas historias distanciadas en el tiempo y en el espacio pero yuxtapuestas en el discurso, y por otro, la muerte, la destrucción de los personajes de las mismas.

'Apocalipsis en Solentiname' ha sido interpretado entre los textos cortazarianos donde más explícitamente se sobreentiende el compromiso polifónico del autor.<sup>5</sup> Las referencias evidentes a nombres y lugares concretos y reales, completadas con los detalles autobiográficos del propio autor, sin lugar a dudas permiten el estudio del texto dentro

<sup>1</sup> La referencia bíblica se confirma además por la alusión explícita al capítulo del evangelio sobre el arresto de Cristo (Cortázar, 1988: 14).

<sup>2</sup> De acuerdo con la teología del Libro del Apocalipsis, la palabra griega 'apocalipsis' alude a lo que Dios ha revelado de los secretos del cielo y de la tierra, del pasado, del presente y del futuro. Según las definiciones del género, el texto apocalíptico es una narración enmarcada que trata el cómo de la revelación, es decir tiene un carácter indirecto, siempre se transmite por un ser celestial. Las formas en las que puede aparecer la revelación pueden ser diversas, tales como epifanías, visiones, audiciones, viajes sobrenaturales, libros celestiales. (Véase Yarbro Collins, pp. 631-660.)

<sup>3</sup> En mi tesis doctoral (Menczel 20-26) estudié la relación entre el *incipit* y el *subtexto* de dos relatos de Julio Cortázar ('Todos los fuegos el fuego' y 'Liliana llorando') y dos de Abelardo Castillo ('Thar' y 'El hacha pequeña de los indios').

<sup>4</sup> Término de Michael Riffaterre, explicado en su libro *Fictional Truth*.

<sup>5</sup> Véase a modo de ejemplo el estudio de Peter Standish (138-139).

de estos marcos.<sup>6</sup> También se ofrece como un modelo de los textos apocalípticos, ubicado en la serie de obras hispanoamericanas con referencia directa o indirecta al Apocalipsis bíblico, junto con otros textos emblemáticos tanto del propio Cortázar como los de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes (Parkinson Zamora 76-96). Otro posible acercamiento se propone por el narrador mismo del relato, con la mención de *Blow-Up*, adaptación cinematográfica inspirada por 'Las babas del diablo'. La fotografía como medio paralelo en los dos cuentos aprovechado para crear una tensión entre lo subjetivo y lo objetivo, para transformar la realidad a través de la imagen, ha sido el enfoque de varios análisis. Se han argumentado no sólo las similitudes, sino también el carácter contrario del mecanismo fotográfico en los dos textos.<sup>7</sup> A mí, en este estudio me interesa fundamentalmente cómo el maestro maneja la maquinaria narrativa de su motivo preferido, del desdoblamiento de la imagen,<sup>8</sup> y cómo la instancia receptora que debe ubicarse en el foco, se ve condicionada desde el *incipit* textual.

Según la tipología estructural de Bonheim, el *incipit* de 'Apocalipsis en Solentiname' es un inicio estático, un comentario (*comment*) ensayístico de cómo son los costarricenses. 'Las babas del diablo' comienza también con un comentario estático, pero en su caso, acerca de las dudas de la manera adecuada sobre el cómo escribir el relato. Al concluir los dos textos nos llama la atención el llanto, un motivo en común que puede entenderse bien como reacción psíquica de una conciencia personal, o bien como una visión histórica, mítica del final, elemento constitutivo de lo apocalíptico, tal como lo entiende Lois Parkinson Zamora (2). El narrador en 'Apocalipsis en Solentiname', tras la proyección de las fotos armónicas del paraíso que se convierten en imágenes brutales de destrucción violenta, no puede aguantarse en su piso en París y en el baño cree que vomita o llora (18). Es incapaz de

6 Otros relatos que se han ofrecido a una interpretación de índole política son - entre otros - 'Segunda vez', 'Recortes de prensa', 'Reunión con un círculo rojo', 'La noche de Mantecilla', 'Alguien que anda por ahí', 'Escuela de noche', 'Satarsa' o 'Pesadillas'.

7 A modo de ejemplo, Meyer-Minnemann y Pérez y Effinger (204-206); Sanjinés (152-158, 192-197); Sosnowski (93-98); Russek (71-86).

8 Jaime Alazraki (318) hace una observación con respecto a esta técnica de Cortázar, pero no la detalla en el caso de este relato en particular.

volver a ver las diapositivas con Claudine, la deja sola en el salón. Sin embargo, al contrario de lo que esperaba, Claudine no corre gritando a buscarle, sino que es el silencio lo que percibe. El silencio que se pronuncia dos veces en una frase, y se alude unas tres veces más, creando de tal manera la ambigüedad indispensable para Cortázar a la hora de terminar un cuento:

En el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado en el borde de la bañera dejando pasar el tiempo hasta que pude ir a la cocina y prepararle a Claudine su bebida preferida, llenársela de hielo y entonces sentir el silencio, darme cuenta de que Claudine no gritaba ni venía corriendo a preguntarme, el silencio nada más y por momentos el bolero azucarado que se filtraba desde el departamento de al lado (18).

Primero, vomitar o llorar o no hacer nada, son las acciones disyuntivas de las que el narrador se acuerda, las cuales, por lo tanto, figuran como si tuvieran el mismo valor semántico. Son las reacciones violentas de una psique individual frente a las imágenes subversivas de la brutalidad militar de parte de las fuerzas armadas. Segundo, el hecho de dejar pasar el tiempo, se comprende como el silencio de la espera de alguna reacción posible de Claudine quien, se supone que ve las mismas fotos, algo que no se produce. En la cocina ya se siente el silencio, que en este punto corresponde al vacío de la inercia. El hecho de que Claudine no grite, le provoca sorpresa al narrador, por eso enfatiza una vez más la falta de reacción de su amiga. 'El silencio nada más', podría entenderse de su parte como el silencio de parte de todos los que no protestan contra los abusos criminales que amenazan a muchos latinoamericanos. Incluso se deja filtrar una música ligera desde el piso de al lado, como señal de la indiferencia del mundo de alrededor. Claudine - a causa de su percepción ingenua, unilateral de la realidad (Meyer-Minnemann y Pérez y Effinger 204) - no ve las mismas imágenes, aunque esté enfocando desde el mismo punto de vista que el narrador. Ella percibe sólo la armonía paradisiaca del primer día de creación, y así sonríe contenta. El narrador, pues, en el último párrafo del texto, donde dominan las formas negativas, no hace más que reforzar de nuevo el silencio, la única reacción posible frente a tal absurdidad. El final queda abierto ya que la ambigüedad no se resuelve: ¿qué imágenes han sido plasmadas al fin y al cabo en las diapositivas, unas de brillante

hermosura o de horror sangriento? La falta de reacción de parte de Claudine se convierte en la metáfora de la inercia, la incompreensión, la pasividad ciega de la colectividad o del mundo, y a la vez, de la soledad absoluta del narrador, es decir del individuo. Si con Bonheim dijéramos que el *incipit* del relato fue un comentario sobre los ticos (una colectividad), en el final lo que encontramos es la falta de un término dinámico, la falta de acción (del individuo). Con la última frase irónica ('Pero no se lo pregunté, claro.') estamos obligados a permanecer en el silencio, en el vacío, en la necesidad de preguntar, hecho que no se cumple.<sup>9</sup>

Si en 'Las babas del diablo' las fotografías sirven para captar el instante efímero, es decir para eternizar, inmovilizar el tiempo fugitivo (cf. Smid), hacer confluír los planos temporales en un 'ahora'; en el texto 'Apocalipsis en Solentiname', las imágenes tras revelar la verdad infernal de la que muchos no quieren darse cuenta, desaparecen y vuelven a ser igualmente idílicas como antes. El propio narrador sugiere que la única salida posible es empezarlo todo de nuevo, y por eso casi inconscientemente abandona el espacio de las diapositivas, concede su sillón a Claudine, y sale de la habitación.<sup>10</sup> Volvió a 'ponerlo en cero' como quien pretende borrarlo todo y empezar de nuevo, acto paralelo al cómo el lector debe comportarse ante el texto, o sea volver al inicio para captar la esencia auténtica. No sólo el comienzo es, en lo esencial, un acto de retorno – como observaría Edward Said (191–261) – sino, para recordar a Nietzsche, cada final debé remontarse al inicio. Sin embargo, lo que evidentemente cambia es la persona del receptor. La segunda vez el narrador que hasta ahora ha asumido el papel del receptor, espectador de sus fotos (sacadas por cierto de pinturas creadas por los campesinos del pueblo), le ofrece la misma función (el mismo punto de vista que tuvo él un momento antes, cf. Standish 139) a su pareja. La metamorfosis que hace unos minutos se ha realizado, esta vez deja de producirse. La transgresión

9 Dan Russek percibe incluso un remordimiento de conciencia de parte del narrador por haber cometido el pecado de no participar del todo en la lucha social (Russek 84).

10 'Corrí el cargador y volví a ponerlo en cero, uno no sabe cómo ni por qué hace las cosas cuando ha cruzado un límite que tampoco sabe' (18).

de las dimensiones ontológicas entre receptor y representación no se produce (Meyer-Minnemann y Pérez y Effinger 207). En este sentido se pone en tela de juicio la representabilidad de lo real y también la del proceso mismo de la metamorfosis. La transformación sólo puede llevarse a cabo en un nivel alegórico, el enigma de la metamorfosis se esconde en otra esfera superior, por encima de lo material, inaccesible para la representación (Bényei 46). Al igual que en las fotos sólo se capta el cuadro original, el estado inicial y más adelante las imágenes transformadas, el punto final. El camino entre uno y otro resiste a la representación. El origen metafísico divino y el apocalipsis final, vida y muerte, se yuxtaponen en una visión única (en tanto que una misma imagen sirve para la representación de los dos). Las fotografías de esta manera ilustran en la dimensión vertical la dirección narrativa del texto que va horizontalmente desde la apertura hasta la cerradura textual. La cronología tradicional de la narración histórica de este diario de viaje desemboca en la interpretación mítica de la imagen visual. Génesis y apocalipsis, comienzo y fin – explicaría Kermode – emergen como el arquetipo de la narración ficcional, que avanza desde el paratexto hacia el cierre discursivo, invitándonos a descender en los abismos de los niveles ficticios.

Aparte de la ambigüedad interpretativa del desenlace en cuanto al contexto sociopolítico de la historia, que oscila entre imágenes realistas y fantásticas (Russek 83), es fundamental que Cortázar aquí nos llame la atención sobre su propia teoría de la recepción. A Claudine, representante del receptor pasivo o *lector-hembra*, no se le ofrece la oportunidad de mirar detrás de la superficie, mientras que el narrador – que desde el inicio se identifica como el autor biográfico – siendo co-autor de las imágenes, fotógrafo de las pinturas de la gente de Solentiname, se convierte en el *lector-cómplice* de la realidad camuflada. No es casual que insistiera en fotografiarlos 'con cuidado, centrando que cada cuadro ocupara enteramente el visor', y que le 'quedaban tantas tomas como cuadros' (15). Las fotos de tal manera llegan a ser idénticas a las pinturas originales – en número y forma –, y en cuanto a su calidad, al proyectarlas en la pantalla serán incluso mejores: 'más grandes y más brillantes' (15). El fotógrafo, a su vez, será un 'ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes' (15), receptor transformado en co-autor que tendrá la capacidad de 'leer' hasta la otra cara de la realidad. Se invoca



además la función mágica de la fotografía, en tanto que la recepción de la foto conlleva el hecho de identificar la reproducción de la realidad con la realidad misma. Algunos pueblos primitivos hasta creen que se les roba el alma tras el robo de la imagen.<sup>11</sup>

Lois Parkinson Zamora concluye que el narrador de 'Apocalipsis en Solentiname' es un espectador pasivo del terror político, frente a la intervención activa en la salvación del joven en 'Las babas del diablo' (Parkinson Zamora 87). Según nuestra aproximación, el objetivo del narrador en 'Apocalipsis en Solentiname' no es salvar a un pueblo entero del horror totalitario — que sería una misión absolutamente imposible — sino recordarnos una vez más la fuerza reveladora del arte, y por supuesto, la vinculación estrecha entre arte y vida, entre ficción y realidad. Si el cuadro 'es una abertura de irrealdad que se abre mágicamente en nuestro contorno real', tal como lo concibe Ortega y Gasset, y si el marco es la frontera entre los 'dos mundos antagónicos', entre lo real y lo irreal, entonces el cuadro sin marco pierde su cualidad artística, 'perturba nuestro goce estético' (Ortega y Gasset 310-311). A través de la eliminación del marco del cuadro se anula la frontera entre la representación y lo representado, se borran los límites entre comunicación y mensaje, entre arte y vida. Y si se borran los límites, por analogía también desaparecen comienzo y final, la linealidad histórica pierde vigencia, y emerge la imagen como fuerza abarcadora de la totalidad. Para George Steiner, el hecho de la desaparición de los comienzos es la consecuencia de la pérdida de fe en el lenguaje, y el filósofo reclama la rehabilitación de la fuerza creadora de la palabra (Steiner 147-158). Cortázar en este relato una vez más logra apuntar cómo la palabra desde el inicio es capaz de producir el prodigio y abarcar las dualidades metafísicas (vida/muerte, paraíso/apocalipsis, realidad/imaginación, estar dentro/fuera, mirar pasivamente/ver y comprender, crear/recibir) con la construcción de una serie de imágenes que se metamorfosean y se captan por medio de la narración verbal.<sup>12</sup>

11 La función mágica de la fotografía es un lugar común entre críticos. (Consultense, por ejemplo, Sontag 16; Barthes, 88; Russek 74; Imrei 116-117.)

12 La experiencia de lo fantástico se vincula estrechamente con el concepto de la escritura. La autorreflexividad del texto se subraya por el hecho fantástico. El texto cortazariano, tal como el de Borges también, podría entenderse como

La dicotomía entre arte y vida, en lo que atañe a la concepción de las pinturas y las fotos, se presenta como parte explícita del discurso de la voz narrativa. Una voz que a consecuencia de la división autoconsciente de las dos dimensiones (arte y vida), se duplica en un éste y el otro, para volver a reunirse a renglón seguido en el narrador de antes:

después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, *le dijo el otro a éste* en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo (16) (énfasis mío).

La dualidad infierno/paraíso de los cuadros, en la lectura cortazariana, se expande metafóricamente a la de Solentiname, de Nicaragua, de toda América Latina, y al mismo tiempo nos remonta al texto bíblico del Apocalipsis. El acto de poner en cero, de borrarlo todo, comenzar la proyección de nuevo y volver a ver las imágenes clónicas, conlleva la esperanza del renacimiento, inherente de los textos apocalípticos (Parkinson Zamora 12). El silencio final del cierre del texto,<sup>13</sup> en este sentido, emerge como el vacío precedente a la creación.

Para Cortázar lo auténtico no es lo objetivo, es algo que se encuentra más allá de lo real. La recepción de la obra artística, sea de pintura, de fotografía, o bien de música, plantea un problema epistemológico: ver es una forma de comprender. Mientras Roberto Michel en 'Las babas del diablo' presume de saber mirar, el narrador en 'Apocalipsis en Solentiname' primero, mira 'sin comprender' (16) las fotos de la misa. Y de repente 'el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo',

una ilustración de la teoría expuesta por Wolfgang Iser acerca de lo ficticio y lo imaginario. El significado emerge gracias a una operación semántica entre texto y lector, mediante la cual lo imaginario se concretiza. Es el lenguaje el que lo registra durante el acto de crear ficción, que siempre oscila entre lo real y lo imaginario y provoca el cambio de postura de parte del lector (Iser 43).

Entiendo el concepto del cierre según los términos de Marco Kunz, que lo define como el último segmento del vacío que sigue al punto final del texto (Kunz 29). En este caso cierre y desenlace, o sea, los últimos sucesos de la trama narrada (ibid., p. 41), coinciden.

es decir rodeado de fusiles y pistolas que le apuntaban. El segundo plano, pues, aparece traspuesto mediante la mirada comprensiva del narrador, quien a partir de cruzar este 'agujero nítido', el límite sutil de su imaginación, al fin y al cabo necesariamente subjetiva, deja de 'mirar' las imágenes para poder 'ver' la realidad. Efectivamente es el verbo 'ver' el que domina la última parte del relato, con respecto a la revelación descubierta por el narrador, frente al uso del 'mirar' en relación con la percepción de la mujer.<sup>14</sup> Mirar y fotografiar (junto con traducir, la otra profesión de Roberto Michel) conllevan una parcialidad inherente – de acuerdo con Saúl Sosnowski (94), entre otros – que consiste en la limitación del enfoque, una selección previa que 'organiza su orden', y por lo tanto ofrece una visión necesariamente recortada y falsa. No obstante, la supremacía del arte en los dos relatos nos invita a participar en el juego metaléptico, tras incluir dentro del círculo a la figura del espectador/lector. Las pinturas naïf, al igual que las fotografías y el discurso producido por el narrador, se sirven en función de enlace, de apertura (o con Cortázar lo llamaríamos 'agujero') hacia el receptor. Si 'todo es lo mismo', entonces una imagen superpuesta – aunque sea distorsionada e idealizada – por encima de otra, brutal y violenta, completa así el cuadro para dar un resultado más verídico, y se interpreta como un grito de socorro con el fin de encontrar el conocedor verdadero de la realidad, el (lector)-cómplice que lo comprenda todo, hasta las múltiples vertientes ocultas bajo la superficie plana (Sosnowski 95-96).

La ambigüedad del desenlace, este agujero cortazariano, incluso dentro del marco realista, casi autobiográfico del relato, abre un camino a la intronización de lo fantástico. Una de las señales más anunciadoras de la presencia del absurdo en los cuentos de Cortázar es el hecho de que un protagonista se eche a llorar. En 'Liliana llorando', el llanto, por ejemplo, se menciona ya en el título y después, varias veces más a lo largo del texto. Sin embargo, todas las instancias narrativas al final del relato se invierten: el enfermo en vez de morir – que sería

14 'vi un claro de selva'; 'aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton'; 'alcancé a ver un auto que volaba en pedazos' (17); 'algo debí decir de que iba a buscarle [a Claudine] un trago y que mirara, que mirara ella ...' (18).

la consecuencia lógica de su enfermedad – de un momento al otro se cura, el futuro imaginado de su familia se vuelve presente real, la verdad (su enfermedad mortal) resulta ser una mentira y vice versa. El narrador, protagonista de su vida familiar se elimina a sí mismo de su medioambiente, tras la escritura del diario, donde relata que su mujer, Liliana por fin encuentra a otra pareja, con la que se siente feliz, y la presencia del marido ya no es necesaria. El llanto de Liliana sólo se produce en la fantasía del narrador, o bien, los motivos del llanto son diferentes de los que se imagina, y a fin de cuentas señala la inserción del vacío. En 'Bestiario', detrás del llanto infantil se esconde un instinto existente pero prohibido que provoca actitudes frustradas. La eliminación del tío perverso por el tigre, producto de la imaginación colectiva de la familia, se refuerza con el llanto, y señala el triunfo de lo irracional.

En 'Apocalipsis en Solentiname' el llanto aparece identificado con el vómito o con el no hacer nada, una fuerte reacción emocional frente a la percepción de la metamorfosis, la transformación fantástica de las diapositivas ante los ojos del narrador. La mirada, la visión como medio no verbal es uno de los pasajes que hace posible la penetración en el reino de lo irreal, frente a la expresión verbal que es incapaz de comunicar su presencia. No nos sorprende, pues, que el narrador-protagonista del texto no sea capaz de informar a Claudine de lo ocurrido, que reaccione de forma meramente emocional, y que sea incapaz de formular incluso una pregunta acerca de las impresiones de ambos. Es el silencio el que gana terreno. El llanto aparece con una función muy parecida en 'Manuscrito hallado en un bolsillo', donde el narrador llora cuando después de intentar por la segunda vez no transgredir las reglas del juego inventado por él mismo, se da cuenta de que el encuentro tan anhelado es imposible, lo auténtico no se ofrece dos veces. Es el indicio de la inercia, de la frustración por la incapacidad de vencer contra el mundo rechazado. El final abierto del texto nos remite de nuevo al inicio, al título del relato, que sugiere el suicidio cometido por el narrador-protagonista, la autodestrucción del responsable de la narración.

Para darle una vuelta más a la tuerca, en 'Las babas del diablo', no es el personaje el que se pone a llorar, sino que se aprovecha aún más las oportunidades que se ofrecen con el marco de las nubes. Las nubes

que primero aparecen no al inicio del relato (donde se reflexiona sobre las dificultades de encontrar la manera adecuada de crear el discurso), sino justo al iniciar la fábula verdadera del protagonista traductor-fotógrafo. Él está delante de la ventana de su habitación viendo el movimiento de las nubes (percepción a través de la mirada otra vez!), momento que se interpreta como el presente de la narración. Como las nubes son un motivo que reaparece en casi todos los escenarios, van cobrando una función simbólica en el cuento. No son simplemente sus (des)apariciones y reapariciones continuas las que subrayan su carácter intangible y fugaz, y al mismo tiempo perenne y constante. Es un fenómeno natural visible que siempre está en metamorfosis, y detrás del cual quedan ocultas las dimensiones celestiales, trascendentales. Representan lo inconcebible, lo inalcanzable de un sentido superior, una verdad desconocida (Imrei 131-132). También constituyen la fuente de la lluvia, que en muchas tradiciones es fenómeno atribuido al cielo e identificado con la fecundidad, por un lado, y por otro, con las revelaciones proféticas.

Una nube aparece también en 'Apocalipsis en Solentiname', precisamente en uno de los cuadritos de los campesinos, aludiendo a un significado muy parecido:

nos ibamos quedando dormidos pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos amontonados en un rincón, sacando las grandes barajas de tela con las vaquitas y las flores y esa madre con dos niños en las rodillas, uno de blanco y el otro de rojo, bajo un cielo tan lleno de estrellas que *la única nube* quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo (14, subrayado mío).

En este momento de 'la visión primera del mundo, la mirada limpia', cuando todavía no hay ninguna señal de la realidad horrorosa, aparece una nube huyéndose de la imagen 'de puro miedo'. En un nivel metafórico, es el símbolo de la verdad invisible pero existente de la realidad callada. En la cerradura de 'Las babas del diablo', 'se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés'.<sup>15</sup> La imagen de esta lluvia casi como si fuera el llanto del universo establece una frontera simbólica

<sup>15</sup> Cortázar, 'Las babas del diablo', p. 219.

entre los dos mundos, — el visionario y el objetivo —, y como un telón de teatro, transparente e invertida, enfatiza el pasaje transversal, la visión simultánea de ambas esferas desde un enfoque oblicuo. La perspectiva inhabitual adoptada por Cortázar, que generalmente enlaza su nombre con la literatura fantástica, 'no quiere decir que esté rechazando la realidad, sino que se sitúa a horcajadas entre lo imaginario o fantástico y lo realista e histórico ... [y así] sostiene un diálogo con el mundo' (de Mora 132).

Recordemos los graffitis con los que hemos comenzado este recorrido por las visiones terminantes de Cortázar, los dibujos que se trizan a escondidas y se borran de los edificios, creaciones que se hacen invisibles pero señalan una realidad existente, latente, imperceptible que se abre sólo ante los ojos de los que saben ver.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime, 'Imaginación e historia en Julio Cortázar', in Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (Barcelona: Anthropolos, 1994), pp. 299-322.
- Burthes, Roland, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, trad. Richard Howard (London: Vintage, 1993).
- Bényei, Tamás, 'Metamorfosis y representación', trad. László Vasas, in *La metamorfosis en las literaturas en lengua española. Coloquio internacional*, eds. Gabriella Menczel, László Scholz (Budapest: Eötvös József Könyvtár, 2006), pp. 45-55.
- Bonheim, Helmut, 'Short Story Beginnings', in Helmut Bonheim, *The Narrative Modes* (Cambridge: Brewer, 1982), pp. 91-117.
- Cortázar, Julio, 'Apocalipsis en Solentiname', in Julio Cortázar, *Los relatos*, 4. *Ahí y ahora* (Madrid: Alianza, 1988), pp. 12-18.
- , 'Graffiti', in Julio Cortázar, *Los relatos*, 4. *Ahí y ahora* (Madrid: Alianza, 1988), pp. 7-11.
- , 'Manuscrito hallado en un bolsillo', in Julio Cortázar, *Los relatos*, 1. *Ritos* (Madrid: Alianza, 1989), pp. 75-86.
- , 'Las babas del diablo', in Julio Cortázar, *Los relatos*, 3. *Paseajes* (Madrid: Alianza, 1990), pp. 205-219.

- , 'Del sentimiento de lo fantástico', in Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (Madrid: Debate, 1993), pp. 65–71.
- Imrei, Andrea, 'Sueño sobre la Creación', in Andrea Imrei, *Onirromancia. Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002), pp. 109–133.
- Iser, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, trad. Gábor Tamás Molnár (Budapest: Osiris, 2001).
- Kunz, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (Madrid: Gredos, 1997).
- Menczel, Gabriella, *Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002).
- Meyer-Minnemann, Klaus & Pérez y Effinger, Daniela, 'La narración paradójica en "Las babas del diablo" y "Apocalipsis en Solentiname"', in *La narración paradójica: normas narrativas y el principio de la transgresión*, coord. Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006), pp. 193–207.
- Mora, Carmen de, 'Aproximación a la poética de Cortázar a partir de sus cuentos', in Carmen de Mora, *En breve. Estudios sobre el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo* (Universidad de Sevilla, 2000), pp. 124–133.
- Ortega y Gasset, 'Meditación del marco', in *Obras completas 2* (Madrid, Revista de Occidente), 1966, pp. 310–311.
- Parkinson Zamora, Lois, *Writing the Apocalypse* (Cambridge University Press, 1989).
- Riffaterre, Michael, *Fictional Truth* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993).
- Russek, Dan, 'Verbal/Visual Braids: The Photographic Medium in the Work of Julio Cortázar', in *Mosaic*, Winnipeg, No. 37 (2004), pp. 71–86.
- Said, Edward W., *Beginnings. Intention & Method* (New York: Columbia University Press, 1985).
- Sanjinés, José, *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar* (New York: Peter Lang, 1994).
- Scholz, László, 'La llegada', in László Scholz, *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2002) pp. 145–164.
- Smid, Bernadett, 'El tiempo de la creación, el tiempo de la recreación', ponencia presentada en el Coloquio *Tiempo y Espacio*, Brno (República Checa), los 28–30 de marzo de 2008 (en prensa).
- Sontag, Susan, *On Photography* (New York: Doubleday, 1977).
- Sosnowski, Saúl, 'Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación ("Las babas del diablo" y "Apocalipsis en Solentiname", de Julio Cortázar)', in *Inti*, Providence College, No. 10–11 (1979/80), pp. 93–98.

- Standish, Peter: 'The Brawl Outside. Literature and Politics', in Peter Standish, *Understanding Cortázar* (University of South Carolina Press, 2001), pp. 121–150.
- Steiner, George, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Ediciones Siruela, 2001).
- Yurbo Collins, Adela, 'Jelenések könyve', trad. Zsuzsanna Laczkó, in *Jeromos Bibliakommentár II. Az Újszövetség Könyveinek magyarázata* (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2003), pp. 631–660.